

C'est dans les morceaux publiés de la correspondance entre Petru Comarnescu et Eugene O'Neill, que l'on retrouve les premières matérialisations scéniques des pièces du dramaturge américain en Roumanie. Le premier spectacle a eu lieu en 1939, au Théâtre National de Cluj, avec la pièce *Par-delà l'horizon*, dans une mise en scène de Victor Papilian, avec la participation des artistes Nicolae Sireteanu, Iosif Vanciu, Violeta Boitos, Maria Borșa, Titus Lapteș. Mais les spectacles de référence furent présentés pendant la saison théâtrale 1943–1944, et constituèrent de véritables événements culturels et théâtraux offerts au public roumain par l'intermédiaire des précieuses traductions et commentaires de Petru Comarnescu. Le dramaturge avait été enchanté d'apprendre que les spectacles *Par-delà l'horizon*, *Désir sous les ormes* et *Deuil sied à Electre*, mis en scène par Ion Șahighian, se jouaient sur la scène roumaine. Dans la correspondance mentionnée, répondant à une lettre adressée par Petru Comarnescu, O'Neill écrit: «Je suis ravi d'apprendre l'enthousiasme avec lequel autant le grand public, que les spécialistes, ont reçu au Théâtre National la pièce *Deuil sied à Electre*, cela m'a donné une grande satisfaction, malgré la tristesse d'apprendre que les hitlériens ont détruit votre beau Théâtre National»¹. Le dramaturge termine sa lettre en remerciant tous ceux qui ont contribué au succès de sa pièce sur la scène roumaine. *Deuil sied à Electre* a eu une si grande audience, que le metteur en scène Ion Șahighian décide de la reprendre pendant la saison théâtrale 1945–1946 sur la scène du Théâtre Victoria, avec une nouvelle distribution, à l'exception d'un seul interprète de la version scénique antérieure, George Vraca. La réceptivité du public face à la trilogie O'Neillienne se manifeste cette fois-ci également. La pièce «a été représentée 101 fois, nuit après nuit, sans que la résistance physique et nerveuse des talentueux protagonistes ne cesse de susciter l'admiration»². L'enthousiasme débordeur du public a constitué une surprise aussi bien pour les réalisateurs du spectacle que pour la critique.

LES PREMIERS SPECTACLES EUGENE O'NEILL EN ROUMANIE

Iolanda Berzuc

Le metteur en scène Ion Șahighian s'est formé en tant qu'assistant de Paul Gusty lors de la mise en scène de «l'école de la tradition», mais, au cours de sa carrière, il tentera de développer parallèlement des visions scéniques modernes, pour finir par créer des spectacles véritablement dignes d'attention: *L'Avare* de Molière en 1936, auquel il donne «un substantiel plus de théâtralité», *Conte d'hiver* de Shakespeare en 1937, impressionnant par l'interprétation poétique du texte, *La Castillane* de Lope de Vega en 1941, qui met en valeur le principe de «l'expressivité intégrale» à travers le jeu «acrobatique» des artistes, *Le Réviseur* de Gogol en 1943, expériment théâtral qui utilise la mécanique des gestes, *Le Songe d'une nuit d'été* de Shakespeare, spectacle loué par Petru Comarnescu pour ses grandes vertus plastiques et la transfiguration poétique d'un véritable spectacle d'art.

Ion Șahighian débute avec les spectacles O'Neuilliens en 1943 et ouvre la saison théâtrale 1943–1944, au *Teatrul Nostru*, avec *Désir sous les ormes*, avec George Calboreanu, Dina Cocea, Constantin Bărbulescu comme interprètes, et des décors imaginés par Stefan Norris. *Par-delà l'horizon*, «spectacle de grande tenue qui, selon Ioan Massoff, auteur d'une histoire du théâtre, a consacré Ion Șahighian»³,

fut représenté sur la petite scène du sous-sol du théâtre de comédie. Le décor, signé par le même Stefan Norris, donne l'impression de larges perspectives et les acteurs se sont conformés aux indications d'un jeu intériorisé, évitant l'artifice d'éternelles «poses théâtrales». Dans la distribution du spectacle se trouvaient Tantzi Cocea, Fory Etterle, Nicolae Sireteanu, Ecaterina Nițulescu-Şahighian, Getta Kembach, Cezar Rovințescu, Cristian Duțulescu.

Dans la saison théâtrale 1943–1944, Ion Șahighian met en scène la trilogie *Deuil sied à Electre* sur la scène du Théâtre National de Bucarest, en bénéficiant de l'exceptionnelle traduction de Petru Comarnescu et du cadre théorique que celui-ci avait créé pour la pièce d'Eugene O'Neill. Le metteur en scène Soare Z. Soare avait déjà tenté d'aborder ce texte, qui l'a, sans doute attiré, mais avait renoncé à sa matérialisation dans un spectacle pensant que le public roumain supporterait mal sa durée exagérée. Dans son projet, Soare Z. Soare avait distribué dans les rôles masculins trois des plus célèbres artistes de la scène roumaine à ce moment-là: Gheorghe Storin dans le rôle d'Erza Manon, George Vraca dans Brant, Mihai Popescu dans Orin.

Dans sa mise en scène, Ion Șahighian surprendra par la distribution d'un même acteur dans les trois rôles. En fait, il a opté pour cette solution afin de mettre en évidence leur même air de famille, mais, aussi, leur même destinée tragique et répétitive. Șahighian disait qu'«au-delà de la ressemblance entre les trois personnages, en cherchant l'interprète idéal pour chacun d'entre eux, j'ai dû répondre à moi-même, tour à tour et invariablement: Vraca, Vraca, Vraca»⁴ La difficulté de l'artiste de se distribuer entre des personnages aussi distincts et de les différencier, l'obligeant à trouver pour chacun d'entre eux un style juste d'interprétation, dans un spectacle qui durait cinq heures approximativement, a suscité l'intérêt de la critique, mais l'a également divisée entre partisans et adversaires de l'idée.

Dans une interview accordée à la revue *Spectator* en 1943, Vraca avouait que la représentation

scénique de trois personnages dont l'âge, la biographie et la structure psychique se présentaient différemment, impliquait des approches différentes des rôles et la découverte de solutions dont la matérialisation assure la réussite du spectacle: «Le rôle, ou plutôt les rôles – que je joue dans cette pièce – je les considère les plus difficiles de ma carrière. Je dois passer plusieurs fois du caractère et du cœur de pierre d'Erza Manon, de sa prestance et de son allure majestueuse, à la nature féminisée et nerveuse de l'adolescent Orion, dont la jeunesse est marquée par les traces profondes de la guerre, et de lui à Brant, le type de l'aventurier du siècle passé, hanté par l'idéal d'un Lord Byron et qui aurait, sans doute, été un homme acceptable, si dans ses veines ne coulait pas le sang des Manon»⁵. Evidemment, même pour un artiste de la taille de George Vraca l'interprétation des trois personnages ne pouvait pas atteindre l'idéal. Le personnage d'Orin a été une réussite unanimement reconnue, tandis que l'interprétation de Brant et d'Erza Manon donne lieu à des commentaires réservés ou même totalement défavorables.

Le dramaturge Mircea Ștefănescu notait dans la revue *Curentul* de décembre 1943, la manière dont, au-delà de différenciations inhérentes, l'acteur George Vraca a distribué dans chacun des personnages interprétés un peu de son grand talent et de son intuition scénique: «George Vraca apparaît dans les trois personnages qui portent le masque des Manon: le général Erza, le capitaine de marine Brant et le jeune Orin. A l'exception de l'artifice puéril de l'acte qui se passe sur le navire de Brant, lorsqu'il doit rencontrer Orin, George Vraca a si bien joué le personnage d'Orin, que sa création dans cette dernière partie de la trilogie se place à la hauteur de son interprétation de Hamlet, d'Oswald, du vieux Faust et du vieux Herweg, souvent en les dépassant, en lui donnant et en nous donnant, sous de nombreux aspects, la plus belle réussite de la carrière de ce formidable acteur... George Vraca fut séduisant en Brant, impressionnant en Erza, surtout au dernier acte de la troisième

pièce, lorsqu'il communique à la salle le pressentiment de la mort qui approche, et tout simplement extraordinaire dans la deuxième partie d'Orin, lorsqu'il lutte contre les conseils des fantômes, contre les remords, contre l'appel tourmenté au moment d'accomplir l'acte final de justice. Un Orin dans lequel il se consomme d'une façon simple et expressive, troublante jusqu'à la fascination, l'un des plus grands talents et une des plus surprenantes intuitions du théâtre roumain, du théâtre en général»⁶.

Par contre, pour le critique N. Carandino la distribution de George Vraca dans les trois rôles a constitué une erreur de mise en scène. Selon lui, dans le rôle d'Adam Brant, George Vraca a laissé l'impression de «faux» et «déplacé», par manque d'affinités entre l'acteur et le personnage. Dans le rôle du général Erza Manon, le même interprète «s'est présenté avec une physionomie et un jeu de ramolli, en mutilant ainsi le sens véritable du drame» et en laissant le personnage de Christine en dehors de nécessaires explications psychologiques. Dans l'opinion du critique, George Vraca a présenté deux personnages et a donné deux modalités d'interprétation extérieure dans ce spectacle. Le rôle que l'artiste a compris et a «réhabilité»⁷ fut celui d'Orin, considéré à l'unanimité le plus beau rôle de sa carrière.

Si, dans la réalisation de ses personnages, George Vraca a fait appel à des techniques de jeu extérieures, cela est dû également à la vision de la mise en scène qui mettait en valeur une observation de Petru Comarnescu concernant le texte dramatique. Il constatait que les personnages portent un masque, symbole de la destinée tragique qui va éroder leur être. Tout comme eux, la maison des Manon «souvent, aura un aspect étonnant, pareil à celui des revenants qui détruisent son être». La présence de la mort dans le symbole du masque semble se fixer également dans les lignes du portrait d'Erza Manon, qui tutèle la destinée des personnages, en les réunissant sous le signe d'une commune et lourde menace. La mort embrume les visages et accentue leur ressemblance. C'est peut-être pourquoi ceux qui viennent d'en dehors de ce monde n'identifient

plus clairement les personnages réels, mais seulement des ombres de la mort qui couvrent leur visage. Ici, on assiste à une valorisation poétique de l'une des plus intéressantes observations de Petru Comarnescu, concernant les personnages de la trilogie: «la destinée dépasse leur capacité de réalisation ou les satisfait en contretemps». Ici, il fait allusion au général Erza Manon qui, revenu de la guerre, décide d'avouer son amour à Christine; cet amour qu'il n'pas déclaré au moment opportun crée «le contretemps de l'extériorisation des sentiments»⁸, faisant naître en Christine la frustration et le désir de le tuer. Dans le spectacle du Théâtre National, l'interprétation de George Vraca accentue le contretemps tragique qui conduira Erza Manon à la mort. Le décalage entre ses attentes et la destinée que Christine lui a réservée se trouve dans leur impuissance à communiquer et dans le temps de l'amour qu'ils ressentent différemment. Tout comme pour Roméo et Juliette, «le contretemps» leur apporte le malheur et la mort. Lavinia dans la dernière partie de la tragédie ne se retrouve plus dans l'être sèche et rigide du début de la trilogie, mais cette Lavinia née de nouveau devra supporter les conséquences inhérentes des actes de l'autre, en devenant à son tour une victime du «contretemps». C'est ce qui rendra possible, selon le commentateur Petru Comarnescu, l'interprétation tragique du personnage. Par son auto-condamnation, elle redevient une «renaissante Electre», regagnant ainsi sa noblesse. Ainsi, l'éthique de la tragédie antique se complique par un relativisme personnel, subjectif, individuel: «Il n'y a aucun innocent, personne n'est tout à fait innocent. La causalité des culpabilités nous concerne tous, ensemble, mais surtout celui qui ne raisonne pas, qui reste fermé dans son parfait ego»⁹ remarquait Petru Comarnescu qui voyait dans la tragédie *Deuil sied à Electre* une «actualisation du théâtre antique dans le monde moderne», chose qu'Alice Voinescu refuse d'accréditer en totalité, bien que «la ressemblance entre les héros du drame moderne soit trop évidente pour que la critique ne les confonde pas»¹⁰. Elle placera le texte d'Eugene O'Neill sur le terrain du drame psychologique, en y voyant un approfon-

dissement de la connaissance de l'âme moderne dans toute sa complexité et dans ses zones les plus cachées. La pièce se veut être la révélation de cette âme, et non du sort, même si l'auteur semble indiquer cette trajectoire et cette interprétation. La vision théorique de Petru Comarnescu exclut le placement de la pièce sur un plan religieux ou naturaliste, parce que chacun de ces plans rend possible la tragédie. Alice Voinescu voit dans la trilogie d'Eugene O'Neill un drame de la «falsification des idéaux» et de la manipulation cruelle dont les victimes sont les personnages, qui ferment l'horizon de l'amour et de la vie. C'est pourquoi la haine, la jalousie et l'inconscience de Lavinia, vécues sans le sentiment de la culpabilité, ne la libéreront pas à la fin de la pièce, mais l'enchaîneront définitivement. Elle «s'intègre à sa race qu'elle nie vainement dans sa pensée: elle s'autocondamne, sans expier». C'est pourquoi Alice Voinescu voit dans le final de la pièce un «triomphe de la haine», de l'égoïsme et de lorgueil dont le personnage ne se libère pas, mais qui, par la suggestion que fait l'auteur, «veut peut-être réveiller dans l'âme du spectateur la compassion pour cette victime et veut, au travers du regard conscient du spectateur parachever la conscience du personnage»¹¹.

Écrits pendant la même période, les commentaires d'Alice Voinescu et de Petru Comarnescu se présentent comme un dialogue des consciences contemporaines sur la destinée de la tragédie dans le monde moderne. Si l'un imagine Lavinia ennoblie dans la scène finale, l'autre interprète ce même moment comme un ennoblissemement possible par un examen de conscience, en suggérant la réconciliation du personnage avec les fantômes de ses victimes. Si Alice Voinescu met sous le signe du doute la capacité du personnage à refléter dans le miroir de la conscience le sentiment de sa faute, en la reconnaissant par le repentir, Petru Comarnescu ignore cet aspect en plaçant sur le même plan la connaissance et la vie, en annulant donc l'hypothèse de l'examen de la faute: «Le matériel biologique ne nie pas le bien et ne cultive pas le mal délibérément, mais il les relativise, en cachant dans le mouvement esthétique le bien

véritable et éternel jusqu'au final qui complète la signification, tel les torrents qui inondent les champs riches, d'abord, en les dévastant pour les rendre encore plus fertiles à la fin. Cette capacité de vivre, intense et acharnée, qui envahit les personnages des drames et des tragédies d'Eugene O'Neill, est un acte de connaissance, qui se laisse entrevoir seulement à la fin, et suggère que, la vie écoulée, le mouvement s'est apaisé. Le connaissance s'acquiert au travers de la mort, en laissant fondre tout ce qui est vivant jusqu'à l'immatérialité de l'Idée»¹². Une partie de la critique a reproché à l'auteur américain le détachement avec lequel il juge ses personnages, sans les «réchauffer» de son amour. Petru Comarnescu identifie dans cette attitude la ressemblance avec les tragiques grecs qui, à leur tour, de par leur refus de participer à la vie des héros, intensifiaient le sentiment implacable de la tragédie.

Le metteur en scène Ion Sahighian et les interprètes de la première vision scénique de *Deuil sied à Electre* ont rendu l'éthos tragique, en interprétant d'une manière expressive et poétique le drame des Manon, pareil à la destinée implacable des Atrides. Le spectacle du Théâtre National a donné la chance à Aura Buzescu de jouer l'un des plus beaux rôles de sa carrière. Lavinia, cette Electre moderne est un rôle complexe, de par les mutations produites dans la conscience et dans la psychologie du personnage au long des trois moments. Dans *De retour à la maison* la description du personnage nous oblige à imaginer Aura Buzescu maîtresse de l'art de la métamorphose, en passant facilement de l'âpreté à la douceur et portant même dans ses données physiques la possibilité de transiter d'une physionomie commune à une physionomie sublime. C'était l'artiste la plus indiquée de l'époque pour interpréter ce rôle si difficile. D'ailleurs, chose rare sur la scène (et très soulignée dans son cas), Aura Buzescu ne possédait pas une beauté éblouissante. N. Carandino écrivait: «Elle ne fut jamais remarquée grâce à son aspect: de petite taille, un corps bien proportionné, une allure

faufilée, des traits manquant de relief... Son visage pâle pourrait être celui d'un page médiéval, d'un enfant slave, d'un masque *Commedia dell'Arte* ou d'une mère pleurant auprès d'une croix»¹³. Sanda Diaconescu, pour infirmer, paraît-il, les dires de N. Carandino, la considérait une «diaphane, irréelle apparition». Beaucoup de ceux qui l'avaient vue sur scène ont vécu le sentiment d'une perception distorsionnée. Sans être belle, Aura Buzescu se métamorphosait sous les regards des spectateurs, en devenant belle. Elle passait, probablement grâce à la magie de sa voix, du plan réel au plan de la fiction, d'une façon unique. En revenant à N. Carandino, le portrait s'accomplit dans le clair-obscur, en devenant la toile magique et sublime des peintres de la Renaissance; «seule, la voix rompt involontairement l'équilibre de ses spontanés modestes et lui interdit l'anonymat. Qu'elle parle ou qu'elle récite un texte – par la qualité émotive du timbre, Aura Buzescu commence à devenir pour quiconque l'entend... Aura Buzescu»¹⁴. Pour une artiste qui n'a jamais utilisé le fard sur la scène, pour laquelle le costume de théâtre n'a signifié qu'une enveloppe du personnage, ou plus exactement un contour de l'âme de celui-ci, traverser la rampe et créer une émotion profonde, troublante dans l'âme des spectateurs, signifiaient une véritable révélation, une rencontre avec le véritable art.

Nous retenons également un portrait esquissé par l'artiste Angela Chiuaru: «Quoiqu'elle ne fusse vraiment belle, Aura Buzescu était très féminine. Ses yeux verts ou bleus étaient phosphorescents à la lumière de la rampe. Sa peau était pâle, suggérant la transparence d'une fine porcelaine. Les costumes de scène, chers ou modestes, étaient portés naturellement et décrivaient précisément le personnage interprété. Ses cheveux blonds semblaient un nimbe de lumière lorsqu'ils étaient défait». Pour le personnage de Lavinia, Aura Buzescu a été l'interprète idéale. L'apparition de Lavinia dans la pièce d'Eugene O'Neill est ainsi commentée: «Le manque d'attraction est accentuée par sa robe noire et simple. Elle a des mouvements rigides, une attitude figée,

militaire. La voix est sèche et monotone, le ton impératif»¹⁵. Mais Lavinia de la dernière partie de la trilogie a la grâce et la beauté de sa mère morte. La métamorphose du personnage se passe sous les yeux des spectateurs qui vivent la tension créée par la destinée de cette famille, dont l'unique survivant est Lavinia qui décide de se punir elle-même, en attendant sa fin dans une maison qui devient, au bout de la haine et de la vengeance, une maison de la mort.

En parlant de ce spectacle, Aura Buzescu exprimera son opinion sur la contribution que le partenaire de jeu a dans la construction d'un rôle. En dépit du fait que N. Carandino supposait qu'il y avait une sourde rivalité entre Aura Buzescu et Marioara Voiculescu, ce qu'Aura Buzescu va déclarer plus tard ne fait que contredire cela: «Parmi les actrices avec lesquelles j'ai eu une hereuse rencontre sur la scène, avec lesquelles je me suis le mieux accordée dans le jeu se trouve Marioara Voiculescu. C'était un grand talent et un tempérament volcanique, débordant. Nos confrontations étaient incendiaires. Je regrette aujourd'hui encore se retraite du spectacle *Deuil sied à Electre*. Les scènes entre la mère et la fille montaient à une tension, à une vibration jamais atteintes lorsque Agepsina Macri-Eftimiu était ma mère. L'influence du partenaire dans sa propre création est évidente»¹⁶. Marioara Voiculescu a interprété le rôle de Christine dans le spectacle mis en scène au Théâtre Victoria. Cette fois-ci elle a eu comme partenaire de jeu Tantzi Cocea qui interprétait Lavinia. Alice Voinescu notait que dans ce rôle Marioara Voiculescu a censuré son tempérament volcanique, en mettant l'accent sur la douceur maternelle et en laissant sur un plan secondaire, d'ombre la relation passionnelle qu'elle a avec Brant, ce qui, finalement, a porté préjudice sur la réussite de son interprétation.

Dans le spectacle du Théâtre National, N. Carandino opère pour les interprètes Agepsina Macri-Eftimiu et Aura Buzescu la distinction que le XVIII^e siècle faisait entre la célèbre Clairom et Dumesnil. Même si le public de celles-là manifestait une préférence pour le style de l'une ou de l'autre, la postérité n'a pas établi

des hiérarchies entre elles. Clairon, l'artiste préférée et citée par D. Diderot dans *Paradoxe sur le comédien*, était celle qui «gagne sur la scène les proportions et la majesté des légendaires héroïnes», et c'est ce qui s'est passé également avec Aura Buzescu. Dans le rôle de Lavinia, d'abord sans clémence et vindicative, hantée par les démons de la jalouse, ensuite, dans celui de Lavinia pleine de féminité gagnée, ni pour longtemps, ni pour la vie, Aura Buzescu suit le trajet tragique du personnage qui passe, même pendant la vie, dans la chambre froide et menaçante de la mort avec l'implacable détermination d'Electre, que la tragédie antique a créée: «C'est à un autre pôle que Lavinia de madame Buzescu est née du désespoir et des ténèbres. Ange noir né dans une maison maudite, elle a gardé la pensée du malheur, telle Cassandre, et l'idée de la vengeance sans pardon, selon l'image de la triste en endolorie Electre. Madame Buzescu a joué ce rôle avec la science parfaite des passages qu'elle est la seule à posséder dans la théâtre roumain, en alternant, lorsqu'il le faut, les notes douces, les notes suaves, avec les explosions après d'un trouble inconscient. Sa Lavinia naissait d'une agitation intérieure, d'une agitation de l'âme. Ce furent des sommets dans l'interprétation d'Aura Buzescu, des sommets devant lesquels nous nous inclinons, pour compenser l'incompréhension ou la mauvaise foi des contemporains»¹⁷.

La reprise du spectacle dans la saison théâtrale 1945–1946 au Théâtre Victoria, dans la mise en scène du même Ion Șahighian, mais avec d'autres interprètes – Marioara Voiculescu–Christine, Tantzi Cocea–Lavinia, George Vraca–Orin –, offre à Alice Voinescu la possibilité de remarquer, même en passant, «l'impressionnante création» d'Aura Buzescu dans Lavinia sur la scène du Théâtre National, création qui semble «avoir établi les dimensions multiples du personnage et son style symbolique». Le spectacle du Théâtre National représente pour la scène roumaine, grâce à l'interprétation, un spectacle de référence. Dès les années '30, lorsqu'il publiait les premiers articles consacrés à Eugene O'Neill, Petru Comarnescu attirait l'attention non seulement sur la révision de la technique théâtrale proposée par cet auteur, mais, en égale mesure, sur l'art

littéraire de cette œuvre. Ses traductions, considérées aujourd'hui encore, comme les plus belles, renforcent l'acte scénique, en l'accomplissant: «La valeur esthétique de ce drame est, en grande mesure, la raison cachée de l'attraction qu'il a exercée sur le public», allait remarquer Alice Voinescu en parlant de la pièce *Deuil sied à Electre*. On ne peut pas ignorer, non plus, la présence de Petru Comarnescu dans l'élaboration et la structuration de ce spectacle.

Les commentateurs ont fait la liaison entre la vision théorique et la version scénique. Le spectacle a déclenché une véritable avalanche de demandes parmi les spectateurs, les sollicitations de billets dépassant de beaucoup la capacité de la salle. L'événement théâtral le plus prisé et le plus fréquenté attirait les spectateurs de toutes les catégories sociales. La direction du théâtre, confrontée à ce phénomène inhabituel, est obligée d'installer une caisse de billets supplémentaire et d'annoncer dans la presse la situation des ventes de tickets. Bien que la Roumanie soit en guerre et que la saison théâtrale soit menacée de suspension à cause des bombardements et des communiqués alarmistes, les spectateurs ne cessent d'assiéger le Théâtre National pour voir ce spectacle. Beaucoup attendent une réponse à leurs interrogations et à travers le trame des événements qui se déroulent sur la scène réalisent que la fin de la guerre n'équivaut pas nécessairement au retour de la paix, parce qu'une autre guerre, intérieure celle-là, dévastatrice et aveugle peut survenir au moment où la véritable guerre finit. «Après avoir quitté la salle de spectacles, j'ai vu sur tous les visages le souci, la perplexité, la question-inquiète qui commande à la conscience de quitter l'insouciance confortable, et qui l'a réveillée en l'obligeant à se responsabiliser devant la vérité»¹⁸, allait noter Alice Voinescu à propos du plus important spectacle d'Eugene O'Neill en Roumanie qui, pendant la nuit trouble de la guerre, a réuni, sous les auspices du théâtre, les spectateurs, en les avertissant, de manière prémonitoire, d'une nouvelle tragédie qu'ils allaient connaître – celle de la manipulation des consciences, de l'arbitraire et de la culpabilité, de l'éternelle insécurité dans laquelle s'est placée la destinée de l'homme moderne.

¹ Petru Cornarnescu, *Corespondența cu Eugene O'Neill*, in *O'Neill și renașterea tragediei*, Cluj, 1986, p. 337.

² Ioan Massoff, *Teatrul românesc*, VIII, Bucarest, 1981, p. 186.

³ *Ibidem*, p. 185.

⁴ Ion Șahighian, revue *Spectator*, décembre 1943, in *George Vraca-Dinu Bondi-Valeria Vraca*, Bucarest, 1967, p. 137.

⁵ George Vraca, *op. cit.*, p. 137.

⁶ Mircea Ștefănescu, chronique théâtrale in rev. *Curentul*, 30 décembre 1943, in *George Vraca-Dinu Bondi-Valeria Vraca*, Bucarest, 1967, p. 139.

⁷ N. Carandino, chronique pour *Deuil sied à Electre*, in *Teatrul aşa cum l-am văzut*, Bucarest, 1986, p. 146.

⁸ Petru Cornarnescu, *Kalokagathon*, Bucarest, 1985, p. 429.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ Alice Voinescu, chronique dramatique «*Electre*» au *Théâtre Victoria*, in *Întâlnire cu eroii din literatură și teatru*, Bucarest, 1983, p. 414.

¹¹ *Ibidem*, p. 414.

¹² Petru Cornarnescu, *op. cit.*, p. 438.

¹³ N. Carandino, *Aura Buzescu*, in *Actori de ieri și de azi*, Cluj, 1973, p. 96.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ Eugene O'Neill, *Teatrul*, Bucarest, 1968, p. 231.

¹⁶ Aura Buzescu, l'article *Viața mea în alt fel*, in rev. *Teatrul*, n° 11, 1988, p. 26.

¹⁷ N. Carandino, chronique dramatique dans le vol. *Teatrul aşa cum l-am văzut*, Bucarest, 1986, p. 147.

¹⁸ Alice Voinescu, *op. cit.*, p. 413.